

Verena Dolle (Gießen)

“Falha a fala. Fala a bala”.
Die brasilianische *favela* und ihre symbolische
Repräsentation in der zeitgenössischen
Literatur und Kultur¹

1 Einleitung

Die *favela* – im allgemeinen Sprachgebrauch grob zu bezeichnen als “Armenviertel in Rand- und steiler Hügellage großer Städte in Brasilien” – ist seit Ende des 19. Jahrhunderts Teil der urbanen Landschaft und wird im 20. Jahrhundert zum Symbol für die ungeordnete, gefährliche und ungesunde Stadt.² Als Ort von Armut und Gewalt hat sie derzeit Konjunktur – zumindest in der Filmindustrie: Davon zeugen Fernando Meirelles’ Oscar-nominierter Film von 2002, *City of God / Cidade de Deus* und darauf aufbauend die Fernsehserie *Cidade dos Homens*, die auf ethnographischer Recherche basierende *scripts* verwendet und dann lokale Darsteller auf dem Set improvisieren lässt, ebenso *Carandiru* (2003) von Hector Babenco sowie *O Prisioneiro da Grade de Ferro / The Prisoner of the Iron Bars* (2004) von Paulo Sacramento,³ und nicht zuletzt *Tropa de Elite* von José

-
- 1 Auch wenn ich mein Studium der Romanistik und Komparatistik vor langer Zeit in Aachen aufgenommen habe, habe ich den Jubilar, Herrn Prof. Dr. Helmut Siepmann, erst auf dem Hispanistentag in Dresden 2007 bei einem denkwürdigen Abend in der Nähe des “Blauen Wunders” näher kennen gelernt. Seitdem besteht ein regelmäßiger Kontakt durch die Teilnahme an den von ihm so charmant organisierten DASP-Treffen. Am 17.06.2010 hielt Herr Prof. Dr. Siepmann einen Vortrag an der Justus-Liebig-Universität Gießen für Studierende der Lusitanistik und war zudem Gast meiner Antrittsvorlesung, die ich hiermit zu einer angemessenen Gelegenheit in schriftliche Form bringe.
 - 2 Im *Novo Aurélio* findet sich unter dem Lemma “favela” folgender Eintrag: “do Morro da Favela, assim denominado pelos soldados que ali se estabeleceram ao regressar da campanha de Canudos. [...] Conjunto de habitações populares toscamente construídas (por via de regra em morros) e com recursos higiénicos deficientes” (³1999: 885).
 - 3 Der Film *Carandiru* basiert auf dem Bericht von Drauzio Varella, eines freiwillig im Gefängnis arbeitenden Arztes, über den gewaltsamen Tod von 111 Gefangenen 1992 im gleichnamigen Gefängnis (vgl. Hamburger 2008: 218). In

Padilha, im Februar 2008 mit dem “Goldenen Bären” ausgezeichnet.⁴ Soziologen konstatieren gar eine “Hyper-Visibilität” von urbaner Gewalt, Armut und Rassenproblematik im Boom des auch international stark rezipierten brasilianischen Films der letzten Jahre, die einen starken Kontrast zu ihrer Nicht-Thematisierung in den 20 Jahren zuvor bilde (Hamburger 2008: 201). Sie sehen diese filmischen Umsetzungen, die sich zumeist auf ethnographische Recherche und soziologische Forschungen stützen und lokale Akteure und Beteiligte in

unterschiedlichem Maße einbinden, als Versuch und Ausdruck, sich die Kontrolle über die Repräsentationen von Armut und Gewalt anzueignen. Die medialen Bilder, die von dem Anderen assoziiert mit Gewalt, Armut und ethnischer Andersheit entworfen werden, sollen so kontrolliert werden (Hamburger 2008: 208).

Zwei zentrale Aspekte werden in diesem Zusammenhang diskutiert: zum einen der angemessenen (autorisierten) Repräsentation der *favelados*. Manifestiert sich, überspitzt formuliert, nur die Betroffenheit der Betrachter oder ergreifen die eigentlich Betroffenen das Wort und werden sie wirklich gehört? – und zwar im Sinne der “Hörbarkeit” der erhobenen Stimmen, die mit ihren Meinungen in öffentliche Debatten eingreifen können;⁵ zum anderen wird die Frage gestellt, wie stereotypisierende Zuweisungen und Festschreibungen

Sacramentos Dokumentarfilm filmen sich die Gefängnisinsassen über neun Monate lang selber (vgl. Hamburger 2008: 208).

- 4 Basierend auf dem Buch *Elite da Tropa* des brasilianischen Soziologen Luiz Eduardo Soares und zweier ehemaliger Angehöriger des BOPE (*Batalhão de Operações Policiais Especiais*) thematisiert der Film in Bezug auf Gewalt und Gewaltverherrlichung hoch umstritten die Arbeit dieser Spezialeinheit der Militärpolizei von Rio de Janeiro.
- 5 Gayatri Spivak hat in ihrem Aufsatz “Can the Subaltern Speak” (2008) die Aporien des Für-sich-selbst-Sprechens und des Gehört-Werdens ebenso wie die Anmaßungen verschiedener Parteien, oft okzidentaler Provenienz, sich als Sprachrohr für die anderen, die keine Stimme haben, zu gerieren, kritisch aufgezeigt; vgl. dazu die Kommentare von Steyerl (2008: 11-12) und Castro Varela / Dhawan (2005: 74-76). Steyerl unterscheidet zwischen Vertretung als Sprechen für jemanden im Sinne einer politischen Repräsentation und der Darstellung, dem Sprechen von jemandem als Repräsentation im Sinne eines ästhetischen Porträts, welche absolut notwendig sei.

vermieden werden können angesichts zunehmender – auch internationaler – medialer Sichtbarkeit der *favela* und ihrer Bewohner.⁶

Im Folgenden sollen die Anfänge dieser neuen Repräsentation von *favela* im Fokus stehen, die zuerst in der Literatur erfolgt ist und die weitere Prozesse der Selbstrepräsentation und der Diskussion um ihre Aneignung (in Kino, Literatur, Öffentlichkeit) angestoßen hat. Es soll untersucht werden, wie die Fiktion ihre genuin eigenen Möglichkeiten der narrativen Inszenierung auslotet, um Marginalisierten eine Stimme zu verschaffen, gerade auch angesichts einer stark audiovisuell, vor allem durch das Fernsehen geprägten brasilianischen Gesellschaft. Denn im Zuge der *postcolonial studies* zur politischen und gesellschaftlichen Repräsentation wie auch der postkolonialen Erzähltheorie wird sehr genau darauf geachtet, wie sich Repräsentation von etwas / jemandem in der narrativen Inszenierung gestaltet. Nach Mitchell lässt sich Repräsentation zeichentheoretisch gesprochen als Beziehungsdreieck auffassen, nämlich “als eine Darstellung von etwas oder jemandem, durch etwas oder jemanden und für jemanden” (Mitchell 2008: 79-80), vollständiger wird das Modell als Viereck, wenn der Urheber der Repräsentation dazu gedacht werde (Mitchell 2008: 79-80).

Drei Werke sollen analysiert werden: *Cidade de Deus* von Paulo Lins (1997), als eine Art Gründungstext der *favela*-Literatur. Er basiert bekanntermaßen auf einer Studie der Anthropologin Alba Zaluar, bei der Lins, der selber aus einer *favela* stammt, mitgearbeitet hat (Lins 1997: Danksagung). Der Text gilt aufgrund dieser neuen Innensicht als Werk, das den Ausgeschlossenen eine Stimme gegeben habe (Schwarz 1997). Als zweites der Roman *Inferno* der brasilianischen Erfolgsautorin Patrícia Melo (2000), den ich als Fortführung von Lins lese und der eine zunehmende Sensibilität für Fragen der Repräsentation von *favela* und der diesbezüglichen Rolle der Medien

6 So befassen sich Untersuchungen mit Manifestationen der Selbstrepräsentation von *favelados* im Internet (vgl. etwa die Internetseite <<http://www.vivafavela.com.br>> (29.02.2012) in NGO-Initiativen etc., die seit Beginn des Jahrtausends entstanden sind, also ungefähr zeitgleich zu der Sichtbarkeit im Kino (vgl. Hamburger 2008; Gomes da Cunha 2008). Hamburger sieht die Verwendung von Gewalt im *cinema novo* der 1950er / 1960er Jahre als allegorisch an, um zu zeigen, dass der Prozess der Nationenbildung und des Zusammenlebens verschiedener Ethnien und sozialer Gruppen nicht nur friedlich verlaufen sei (Hamburger 2008: 215), während es in den letzten Jahren eher zu dokumentarischen Formen komme.

an den Tag legt; schließlich eine Installation von der "Documenta 12" (2007). In der Video-Installation aus Text, Bild und Film mit dem Titel *Funk-Staden* des Brasilianisch-Schweizer Künstler-Duos Mauricio Dias und Walter Riedweg werden Bewohner einer nicht weiter spezifizierten *favela* aus Rio de Janeiro als moderne "Kannibalen" inszeniert.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Patrícia Melo und Dias / Riedweg ausgehend von Paulo Lins kritisch eine Tendenz aufzeigen, wie der Versuch, den Ausgeschlossenen eine Stimme zu geben, ihnen also Sichtbarkeit und Hörbarkeit zu verschaffen, in einen ästhetisierenden Diskurs über *favela* und *favelados* übergeleitet wird und die *favelados* so Gefahr laufen, exotisiert und damit in der öffentlichen Präsenz ausgegrenzt zu werden.⁷

Für die Analyse der beiden literarischen Werke werden Erkenntnisse neuerer Forschungen zur postkolonialen Erzähltheorie berücksichtigt, denen zufolge die narratologischen Kategorien von Stimme, Fokalisierung und Distanz im Hinblick auf die literarische Repräsentation mitnichten ideologisch neutral sind. Vielmehr sind sie immer in Bezug zum Ganzen, zu den herrschenden Machtverhältnissen, zur literarisch dominierenden Tradition und zur angezielten Wirkung durch Verwendung bestimmter Autorisierungsstrategien zu sehen (Birk / Neumann 2002: 130-131). In Bezug auf die Stimme wird der Frage nachgegangen, welche Sprecher oder besser Erzählinstanzen im Erzählprozess zu Wort kommen und welche Autorität sie gegenüber der Wahrnehmung der Figuren ausüben, zum Aspekt Fokalisierung wird die Wahrnehmung der Figuren untersucht, zum Aspekt der Distanz wird aufgezeigt, welcher Grad der Mittelbarkeit jeweils gewählt wird.

7 Dies ist ein Prozess ähnlich demjenigen, der sich bei dem argentinischen Schriftsteller und späteren Präsidenten Domingo Faustino Sarmiento in seinem Umgang mit dem Anderen, dem barbarischen *gaucho* der Pampa, nachzeichnen lässt, so Berthold Zilly (2007: 442): "Der Hinterwäldler, als reales Wesen für unnütz oder gar schädlich erklärt, dazu bestimmt, überwunden, umgewandelt oder gar getötet zu werden, taugt gerade wegen seiner Nutzlosigkeit zur Ästhetisierung".

2 *Cidade de Deus* (1997) als Gründungstext. Paulo Lins als “narrador dos analfabetos”

“Falha a fala. Fala a bala” (Lins 1997: 23) – “Fehlt die Sprache, spricht die Kugel”⁸ – so könnte die deutsche, noch lakonischer als das Original klingende Version des prägnanten, hoch poetischen Satzes lauten, der in gewisser Weise den Antrieb für das Romanprojekt des farbigen Brasilianers Paulo Lins darstellt, der Sprachlosigkeit und Ohnmacht des Wortes in den *favelas*, das von einer anderen Ordnung, der der Gewalt, übertrumpft wird, Paroli zu bieten. Gleichzeitig verweist der Satz auf den häufigen Analphabetismus der jugendlichen Delinquenten, Drogenhändler und Drogenbosse, die die schulische Ausbildung zugunsten einer leichteren, relativen Reichtum versprechenden Karriere *ad acta* gelegt haben.

Lins’ Roman, fast 550 Seiten stark, bietet eine schonungslose Darstellung der männlichen Kinder und Jugendlichen der real existierenden titelgebenden *favela* “Cidade de Deus” von Rio de Janeiro, einem staatlich initiierten Wohnungsbauprojekt der 1960er Jahre aus Reihenhäuschen und Hochhäusern, das aufgrund von Fehlplanungen bereits nach wenigen Jahren zu einem Ghetto verkommt (Daus 2003: 142-143). In der Bezeichnung “favela” macht sich bereits ein Schwanken oder eine leichte Irritation in der Begriffsverwendung bemerkbar: Es handelt sich hier nicht um ein illegal entstandenes oder mit einfachen, provisorischen Materialien konstruiertes Viertel, sondern ursprünglich um ein offizielles Städtebauprojekt eines “conjunto habitacional”.⁹ Lins’ Text, basierend auf dokumentarischem Material, behandelt in fiktionaler Form in drei Teilen Aufstieg und Sterben dreier Hauptfiguren, die jeweils zum Chef des Drogenhandels im Viertel werden, sowie das Schicksal einer Vielzahl von Nebenfiguren.¹⁰ Der erzählte Zeitraum umfasst die 1960er bis 1980er

8 In der deutschen Übersetzung des Romans von Nicolai von Schweder-Schreiner wiedergegeben mit: “Fehlt das Wort, spricht die Kugel” (Lins 2004: 21).

9 In der expliziten Verwendung des Begriffs “favela” sowohl im Buch als auch im Film zeige sich – so Esther Hamburger in ihrem bereits genannten Aufsatz – ein Wandel in der “insider’s tendency to despise the word due to its pejorative symbolic meaning” (Hamburger 2008: 217).

10 Marga Graf (2009: 88) stellt das Dokumentarische an Lins’ Text heraus, ich selber verstehe den Text eher als Roman, da er zumindest in Teilen starke Elemente einer ästhetischen Überformung aufweist, wie ich noch zeigen werde.

Jahre. Das dargestellte Universum ist im Wesentlichen beschränkt auf die *favela* und ihre nähere Umgebung und macht damit Enge und Ausweglosigkeit der Situation ihrer Bewohner deutlich.

Von einzelnen Ausnahmen abgesehen wird die Handlung im Wesentlichen chronologisch in alternierenden Handlungssträngen erzählt, in denen sich der Leser größtenteils selbst orientieren muss. Wir haben es mit einer Art pervertiertem Bildungsroman jugendlicher Protagonisten zu tun, in der zwar auch Szenen gewisser Hoffnung für einige Akteure gezeichnet werden, die es schaffen, sich dem Sog der Gewalt zu entziehen, denen aber Szenen hyperrealistisch geschilderter brutalster sadistischer Gewalt gegenüberstehen. Denn der Leser wird mit Gewaltexzessen, Details von Misshandlungen, Vergewaltigungen, durch Kugeln zugerichteten Körpern konfrontiert, die Gelegenheit einer Sublimierung verweigert. In diesem Bestreben der heterodiegetischen Erzählinstanz, nichts auszulassen, werden auch banale alltägliche Gesten und Handlungen wie Nahrungsaufnahme, Drogenkonsum von Alkohol und Rauschgift detailliert beschrieben. Lins stellt sich damit in eine gewisse Tradition der brasilianischen Literatur, die des *realismo violento* eines Ignácio Loyola de Brandão (etwa in *Zero*, 1974) oder eines Rubem Fonseca (in seinen Erzählungen und Romanen seit den 1960er Jahren).¹¹

Das Buch war in Brasilien sehr erfolgreich, wurde im renommiertesten Verlag des Landes publiziert und landesweit durchaus kontrovers besprochen. Während die einen als innovativ herausstellen, dass der Roman auf dem Material einer anthropologischen Studie basiere und somit den Ausgeschlossenen eine Stimme verleihe, kritisieren die anderen den schlechten bzw. zu schlichten Stil in Gemeinplätzen oder eine veraltete naturalistische reduzierende Vision.¹² Infrage gestellt wird auch die Authentizität der „voz da

11 Zur zentralen Rolle Rubem Foncescas in der literarischen Verarbeitung sozialer urbaner Probleme vgl. Schulenburg (2006); zu Fonseca als Vorbild für die lakonische Sprache und zu Jorge Amados Roman *Capitães de areia* von 1937 als Intertext für Struktur und Erzählinstanz von *Cidade de Deus* vgl. Pöppel (2007: 282-286).

12 Vgl. Côrrea de Mello (2000: 129). Nepomuceno (2008) erklärt die vermeintlichen stilistischen Unzulänglichkeiten des Textes mit der Vielfalt und den Brüchen, die die Erzählinstanz als „narrador dos ‘analfabetos’” an den Tag legen müsse (vgl. dazu auch Côrrea de Mello 2000; Ritui 2007). Côrrea de Mello stellt darüber hinaus die Funktion des Romans als Gegenentwurf zum offiziellen Diskurs über die Konstruktion einer nationalen Identität heraus, der in Lins

periferia que se faz ouvir pela mídia”, da der Autor den Arbeitern und Frauen nur wenig Sichtbarkeit gäbe (Camenietzi Ziller 2000: 104). Schwarz, Förderer des Autors und seines Projekts, hebt den “ponto de vista interno e diferente” hervor, der zu einer “oscilação vertiginosa na estatura das personagens” führe, zu einer Charakterisierung der Figuren als gefährliche, skrupellose Banditen ebenso wie als Mitleid erregende zahnlose, analphabetische Kinder (Côrrea de Mello 2000: 127; Schwarz 1997).

Für die Frage, wie diese vielbeschworenen “Stimmen” der “analfabetos” im Roman zum Sprechen gebracht werden, ist erzähltechnisch gesehen die Erzählinstanz maßgeblich. Wir können konstatieren, dass der heterodiegetische Erzähler von *Cidade de Deus* unterschiedlich stark eingreift: Nach einer deutlichen Präsenz im Vorspann, in der er nostalgisch eine vergangene Zeit, die Vorgeschichte und Gründung von *Cidade de Deus* evoziert, tritt er zurück und besetzt die eigene Position fast nicht. Die narrative Distanz ist gering, großteils wird im dramatischen Modus verfahren, so als ob die Handlungen nur ablaufen ohne diegetische Verdichtung; die Fokalisierung ist oft extern, als *camera eye*, das Handlungen und gesprochene Sätze, aber keine Gedanken registriert. Ein Beispiel, stellvertretend für geradezu ermüdend viele, möge genügen:

Beth Carvalho cantava na vitrola do Baiano. Torquato abriu uma cerveja. Brindaram. Marimbondo pediu a Cabeleira que utilizasse o fuzil apenas uma vez. Nada de deixar Cabeção ver a arma e deixá-lo ir [...] (Lins 1997: 172).

Gelegentlich wird diese externe Fokalisierung ergänzt durch eine interne als Wiedergabe der Gedanken der Jugendlichen und ihrer (meist trivialen) Motivationslage, wenn es anlässlich der Beschreibung des Vorgehens bei einem Überfall¹³ schließlich heißt: “Tudo ia nos conformes” (Lins 1997: 79).

von den Rändern her geradezu verstörend praktiziert werde (Côrrea de Mello 2000: 128, 132). Der Einsatz von Gewalt hierbei wurde offiziell geleugnet, statt dessen eher ein harmonischer Prozess des Sich-Findens, der friedlichen Verschmelzung als “suave mistura de raças” propagiert (vgl. Côrrea de Mello 2000: 139). Neuere Untersuchungen (vgl. Costa 2007: 145-148) zeigen auf, dass sich diese *mestizagem*-Ideologie zugunsten neuer Ethnizitäten auflöst.

13 “Retirou o cano do revólver da boca do homem e deu-lhe duas coronhadas para apagá-lo. Fizeram a limpa” (Lins 1997: 78-79).

Diese Art der Darstellung von Szenen von Gewalt, Überfall, Vergewaltigung, Drogenkonsum im vorwiegend dramatischen Modus, die sich *ad nauseam* wiederholen, nimmt den Großteil des Romans ein. Sie ist somit nicht als Ausdruck schlichten oder schlechten Stils zu verstehen, sondern besitzt die Funktion, den engen Horizont und die Perspektivlosigkeit der Akteure in einer Spirale der Gewalt aufzuzeigen. Zudem erzeugt sie zumindest bei erfahrenen LeserInnen ein Gefühl enormer Fremdheit, eben nicht gemildert durch eine vermittelnde, perspektivierende, erklärende oder kommentierende Erzählinstanz. Umso auffälliger sind vor diesem Hintergrund dann diejenigen Passagen, in denen die Erzählinstanz doch einmal deutlich spürbar wird und durch ausführlichere interne Fokalisierung einigen wenigen Figuren eine gewisse psychologische Tiefe verleiht.

Diese Passagen finden sich vor allem im ersten Teil des Romans. Sie gehören zur literarischen Ausgestaltung der Verfolgung des Protagonisten dieses Teils, des Bandenchefs Cabeleira, durch die Polizei und den Polizisten Cabeção. Die kontinuierliche Steigerung der Spannung bis zum Schluss dieses Teils, der mit der Ermordung Cabeleiras endet, macht die ästhetische Überformung des Materials deutlich und ist ein starkes Indiz dafür, *Cidade de Deus* als Roman zu sehen. Lins betreibt hier ein "filmisches Schreiben" in dem Sinne, dass er alternierend die zwei sich verfolgenden, aufeinander zugehenden Personen oder Gruppen und ihre Gedanken beschreibt, also filmisch gesprochen Parallelmontage praktiziert.

Der Polizist Cabeção ist auf der Suche nach dem Bandenchef Cabeleira in den Gassen von *Cidade de Deus*, doch seine Gedanken kreisen um die Nachricht, dass seine Frau ihn verlassen hat:

Mais uma tendinha, onde bebeu outro traçado. [...] Pensou em voltar para casa. A mãe morreu de picada de cobra. Espirrou. Tinha mais de trinta crimes nas costas, mas a maioria era de crioulos. O catarro desceu. Queria que a mulher voltasse. Limpou a língua. Comeu chouriço. O pai batia na mãe. Seguiu pela rua do Meio. O padrasto também. Um dia pegaria um bicho-solto com mais de dez milhões roubados, tomaria a boa e pediria baixa. [...] Sua família foi toda de cabra-macho. Mataria Cabeleira com mais de cinquenta tiros. O sol esquentava. Dobrou a primeira à esquerda. Nunca teve medo de homem nenhum. [...] O sol se escondeu atrás de uma nuvem. A mulher o abandonara. Pensou em ir para casa chorar escondido a perda da esposa, lacrimejar era a sua única defesa (Lins 1997: 174-175, meine Hervorhebung., V.D.).

In dieser Passage wird deutlich, dass auch der bisher nur als korrupt gezeichnete Polizist Cabeção häusliche Gewalt und Schicksalsschläge erfahren hat und er selbst Teil einer Hierarchie ist, die ebenso korrupt, machistisch, rassistisch und brutalisiert ist wie die bekämpfte Gegenseite. Die Unterscheidung zwischen ordnender Staatsmacht und Verbrecherseite funktioniert nicht, denn der Polizist weist die gleichen Mordzahlen auf wie die Drogenbosse.

Wir haben hier eine Kombination aus dramatischem Modus und interner Fokalisierung vorliegen: Die Erzählinstanz beschreibt in einfachen kurzen Sätzen, was die Figur tut (im Zitat kursiv gesetzt) und fokalisiert sie intern in erlebter Rede in ebenso kurzen Sätzen, was insgesamt einen hochgradig lakonischen Ton ergibt. Die stilistische Engführung von Nahrungsaufnahme, Alkoholkonsum und Körperausscheidungen der Figur – Niesen und Spucken – mit den Erinnerungen an den Unfalltod der eigenen Mutter und deren Misshandlungen durch ihre Partner zeitigt einen Effekt der Banalisierung von Gewalt und der grotesken, karnevalesken Verzerrung von Körperlichkeit im Sinne Bachtins. Diese Kombination macht deutlich, wie alltäglich Gewalt für diese Figur ist und wie wenig sie in der Lage oder willens ist, diese infrage zu stellen.¹⁴ Die Ironie im Text, die der Leser – aber nicht die Figur – erfassen kann, besteht darin, dass die Erzählinstanz diese Gedanken der Figur erst vor einer Peripetie ihres Lebens – im Normalfall heißt das Ermordung – sozusagen als letzten Einblick zugesteht¹⁵ und zugleich in einem winzigen Vorgriff kommentiert: “Querira sossego e morreu. O assassino se aproximou lentamente para o tiro de misericórdia” (Lins 1997: 175), heißt es direkt im Anschluss an die oben zitierte Stelle.

Die durch die Parallelmontage kreierte Spannung und Erwartung einer Schießerei zwischen den beiden Gegnern wird also letztlich verweigert, denn das konstruierte Duell findet nicht statt, da die Gegner jeweils durch andere überraschend umgebracht werden oder aus Zufall überleben.

14 Die Stelle weist Ähnlichkeiten zur Tötungsszene in Albert Camus’ *L’Étranger* auf, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann.

15 Eine ähnliche interne Fokalisierung findet sich im Falle eines anderen Gangsters, Alicate, der nach einem religiösen Erweckungserlebnis aus der Laufbahn als Killer sofort aussteigt (vgl. Lins 1997: 152-153).

Den Höhepunkt des ersten Teils bildet dann die auf eine reiche abendländische literarische Tradition verweisende *meditatio mortis*¹⁶ des Gangsterbosses Cabeleira unmittelbar vor seiner Erschießung durch einen Polizisten:

Tal vez fora muito longe para buscar algo que sempre estivera ao seu lado, na luz das manhãs. Mas pode realmente haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria? Buscara algo que estava tão perto, tão perto e tão bom, mas o medo do orvalho repentinamente virar tempestade o fizera assim: cego para a bonança, que agora vinha definitiva. [...] Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de quase tudo de que o humano carece? (Lins 1997: 201-202).

Dies ist eine der lyrischsten Passagen des ganzen Romans. Auch Cabeleira wird intern fokalisiert, doch ist seine Wahrnehmung zum Teil nicht vom kommentierenden Erzähler zu trennen. Anders als bei Cabeção, dem korrupten Polizisten, dessen letzte Lebensmomente karnevalisiert werden (dies setzt sich in der Behandlung seines toten Körpers fort), wird hier eine topische Reflexion über den Tod eingeführt, die sicherlich nicht mit denjenigen der Figuren in den neuen historischen Romanen von Fuentes, Carpentier oder Del Paso zu vergleichen ist, aber im Gesamtzusammenhang des Romans doch signifikant herausragt. Denn der Kriminelle Cabeleira wird zu einer Figur stilisiert, die zumindest in diesem Moment mit sich ins Reine gekommen ist und der auf diese Weise eine gewisse Würde zugeschrieben wird. Zugleich wird an dieser Stelle (eine der wenigen im Roman) die Ausweglosigkeit und Perspektivlosigkeit der Armut als eine der Ursachen für die Wege in die Delinquenz genannt und ein gewisses Verständnis angedeutet. Doch ebenso wird der Fokus auf ein Konzept gelegt, das in der späteren Repräsentation der *favelados* in Meirelles' Verfilmung ausgeblendet bleibt, nämlich die Suche nach dem und das Bewusstsein für das Schöne auf Seiten der Marginalisierten. Damit betreibt Lins ohne Zweifel eine Aufwertung – wenn nicht Heroisierung – zumindest dieses Protagonisten.

Narratologisch gesehen wird in den zitierten Passagen eine Steuerung durch die heterodiegetische Erzählinstanz und paternalistische Bewertung von oben weitgehend vermieden. Es sind vordergründig

16 Bis auf Epiktet zurückgehend; an lateinamerikanischen Beispielen der jüngeren Erzählliteratur seien genannt: Carlos Fuentes: *Muerte de Artemio Cruz*, Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*, Fernando del Paso: *Noticias del imperio*.

die Figuren selbst, die an wenigen Stellen über ihr Leben reflektieren (mit einer Ausnahme im dritten und letzten Teil, in dem die Erzählinstanz einen Kommentar zur grundsätzlichen Börsartigkeit des letzten Protagonisten abgibt). Gerade weil der überwiegende Teil des Romans unter Verzicht auf eine diegetische Vermittlung in dramatischem Modus relativ distanzlos eine endlose Serie von Verbrechen und Gräueltaten aneinanderreicht und so die beschränkte Welt der Jugendlichen in ihrer kruden Banalität, Langeweile, Repetition zeigt, fallen die Ausnahmen umso mehr ins Gewicht: So ist zu konstatieren, dass Lins gelegentlich den Grad der narrativen Inszenierung, also der diegetischen Vermittlung steigert, um sehr wohl bei der Vielzahl der Figuren zu relativieren, die Repräsentation der *favelados* zu facettieren und damit Sympathie lenkung der Rezipienten zu betreiben. Mit anderen Worten: In *Cidade de Deus* ist kein rein dokumentarischer, sondern ein deutlich erkennbarer literarischer Gestaltungswillen am Werk. Inwieweit Lins damit tatsächlich zu einem wahrhaften “narador dos analfabetos” wird, ist aus meiner Sicht nicht zu entscheiden: Die Vermittlung einer schockierenden Andersartigkeit und Perspektivlosigkeit gelingt ihm schon.

3 *Inferno* (2000) von Patrícia Melo: Repräsentation und Aneignung

Drei Jahre nach *Cidade de Deus* erscheint *Inferno* von Patrícia Melo, für den sie 2001 den wichtigsten Literaturpreis Brasiliens, den “Prêmio Jabuti”, erhielt. Patrícia Melo, die sich als Nachfolgerin Rubem Fonsecas sieht, gilt in den Medien als eine der führenden brasilianischen Schriftstellerinnen der jüngeren Generation. Auch wenn sie keine Kindheit in einer *favela* aufweisen kann, so ist auch bei ihr nach eigenem Bekunden eine gründliche Recherche und Materialbasis – ähnlich wie bei Lins – Voraussetzung für ihr literarisches Schaffen zur *favela*- und Gewaltproblematik.¹⁷

Inferno besitzt eine ähnliche Thematik wie *Cidade de Deus*, nämlich den Aufstieg und Fall eines Drogenbosses (hier anders als bei Lins mit einem offenen Ende) in einer *favela* von Rio de Janeiro über

17 So gibt Melo an, für die Recherche zu ihrem Roman *O Matador* (1995) mehr als zwei Jahre Interviews mit Schwerekriminellen geführt zu haben (vgl. Mesquita 1998: 40).

einen Zeitraum von ca. zehn Jahren. Im Vergleich zu Lins' Werk wirkt es aber literarisierter und damit zugleich überschaubarer: Literarisierter in dem Sinne, dass die heterodiegetische Erzählinstanz durchgängig spürbar ist, d.h. im Wesentlichen auf einen rein dramatischen Modus verzichtet wird; es wirkt *überschaubarer*, denn das Überbordende, zum Schluss beinahe nur noch summarische chronikale Aufzeichnen von Gewalt und Gegengewalt einer Vielzahl von Akteuren bei Lins ist auf ein merkantil handhabbares Maß zurechtgestutzt: nur *eine* exemplarische Figur im Stil eines wiederum pervertierten Bildungsromans. Gerade gegenüber Lins' Text wird deutlich, das Melo die Komplexität der dort dargestellten Bandenwelt und -beziehungen drastisch reduziert und dem Leser / der Leserin das Gefühl vermittelt, dass diese Welt zumindest narrativ beherrschbar ist.¹⁸

Melos Text erscheint wie eine Transformation, in Genette'scher Terminologie als Hypertext zum Hypotext *Cidade de Deus* (Genette 1982: 11-12). Allein schon der Titel, *Inferno*, lässt sich als werbe-trächtige Replik und Antithese zur "Stadt Gottes" – dem tatsächlichen, Zukunftsoptimismus verheißenden Namen des Siedlungsprojekts der 1960er Jahre verstehen. Die wesentlichen Unterschiede zwischen Hypotext und Hypertext muten an wie ein Einbeziehen des Vorwurfs an Lins' Roman, keine Stimme *aller* Ausgeschlossenen zu bieten, da Frauen und Arbeiter nicht repräsentiert seien (Sousa nach Côrrea de Mello 2000: 129). Weiblichen Akteuren gesteht Melo dementsprechend großes Gewicht zu: Schwester, Mutter und Freundin(nen) des zukünftigen Gangsterbosses, der weißen Arbeitgeberin der Mutter. Stärkeres Gewicht als Lins legt Melo auch auf die körperliche Deformation *aller* beteiligten Figuren durch Gewalt und Armut: des Vaters des schwarzen Protagonisten, der im Unterschied zu dessen kindlichen Träumen nicht weiß und stark wie ein Profischwimmer ist (Melo 2000: 11), sondern als Alkoholiker verfallen im Elend lebt und auch durch die Unterstützung des im Drogengeschäft "erfolgreichen" Sohnes nicht nachhaltig stabilisiert werden kann; der ledigen Schwester, die drei Kinder von verschiedenen Män-

18 Hier lassen sich die Überlegungen von Klaus Scherpe zur Funktion des literarischen Großstadtdiskurses als Reduzierung von Komplexität in Anschlag bringen, die für das Individuum beruhigend wirken (vgl. Scherpe 2005: 35). Auch wenn Scherpe sich auf "metaphorische Rede über die Stadt" bezieht, so ist diese Funktion auch in Romanen wie dem von Melo allein in der erzähltechnischen Anlage evident.

nern hat, *telenovela*-abhängig und übergewichtig ist; der Mutter, die einer “ehrlichen Arbeit” als Hausangestellte in einem besseren Viertel von Rio nachgeht, an Gangrän leidet und ihr Bein amputiert bekommt; eines Freundes, der seit einer Schießerei querschnittgelähmt im Rollstuhl sitzt und nur noch mit den Augen blinzeln kann, ohne dass auf diese Weise eine Kommunikation mit seiner Umwelt entstehen würde.

Ein weiterer Unterschied zu Lins besteht darin, dass Melo die Präsenz der Medien und ihren Einfluss auf die Repräsentation der *favela* sehr stark macht.¹⁹ Dies scheint eine Reaktion auf die Zunahme der symbolischen Repräsentationen von *favela* sowie auf die Diskussion darüber zu sein, wer diese mit welcher Autorisierung betreibt. Die heterodiegetische Erzählinstanz in *Inferno* erläutert vermittelnd Zusammenhänge der in den brasilianischen Medien geführten Diskussion über *favelas*. Sie richtet den Blick damit also auf eine Meta-Ebene, nicht ohne zugleich auf den Inszenierungscharakter und die von den Medien produzierte Stereotypenbildung hinzuweisen und es darüber hinaus in einer *mise en abyme* an die Wahrnehmung ihrer Hauptfigur zurückzubinden, die das für den eigenen Aufstieg notwendige Wissen über das organisierte Verbrechen in den *favelas* aus den Zeitungen bezieht (Melo 2000: 18, 129-130, 305). Exemplarisch für die herausragende Bedeutung der Repräsentationsthematik in Melos Roman seien zwei Zitate angeführt. Dies ist zum ersten die den Ort der Handlung situierende Eingangsszene, die die Selbstinszenierung der jugendlichen *favelados* vor Kameras anspricht: “Uma menina acena para a câmera do cinegrafista. É comum se deparar com uma equipe telejornalística na favela. A garota diz que sabe sambar” (Melo 2000: 9). Hier klingt die problematische und ambivalente Verbindung und Dynamik im Erzeugen von medialer Aufmerksamkeit und Produzieren von Bildern, dann die Befriedigung des zuerst kreierten Verlangens nach Bildern an. Die *favela* ist ein offensichtlich privilegierter Ort medialer Aufmerksamkeit, was auch von deren Be-

19 Mediale Präsenz und Repräsentation wird bei Lins zwar erwähnt, ist aber nicht so prominent wie in *Inferno*. In *Cidade de Deus* dienen Bücher über die Mafia als Orientierungsmuster für die Gangs und es wird die Reaktion auf die eigene mediale Präsenz vor dem Hintergrund des eigenen Analphabetismus ausgeleuchtet (vgl. Diskussion über die Bedeutung des Adjektivs “barbarisch” [Lins 1997: 268] oder die Lektüre der Nachrichten über den Bandenkrieg [Lins 1997: 395]).

wohnerInnen genutzt wird. Hier ließe sich durchaus von dem Versuch sprechen, die Verfügungsgewalt über die Bilder zu gewinnen, die aus der *favela* verbreitet werden – immerhin winkt das Mädchen das Kamerateam heran und inszeniert sich dann –, doch verbleibt diese Handlung innerhalb eines weit verbreiteten Klischees – dem der jungen (farbigen) Sambatänzerin aus den Armenvierteln – und stellt in diesem Reproduzieren von weiteren Stereotypen die Verfügungsmacht über Repräsentationen wieder infrage.

Auch das zweite Zitat befasst sich mit der Frage der medialen Repräsentation von *favela* und ihrer Bewohner. Es betrifft zuerst einmal eine interne Rezeptionsebene: Erzählt wird die Begegnung des Protagonisten, des Bandenbosses, mit einem US-amerikanischen Regisseur, der im Viertel einen Werbespot drehen möchte und als Grund dafür angibt:

Adoro a favela carioca [...]. Vocês têm soluções muito criativas. Vocês usam materiais fantásticos. Adorei as cortinas de plástico do bar do Onofre. Adorei as antenas por toda parte. José Luís não entendia bem o que ele queria dizer com aquilo, gostar daquelas coisas tão banais, antenas, plásticos, por acaso não haveria antenas como aquelas nos Estados Unidos? Traduz isso, Dunga [...]. Sim, temos antenas, [...] mas nada semelhante ao que vocês têm aqui, esta explosão de cores, esta festa visual, isso é absolutamente pós-moderno (Melo 2000: 264).²⁰

Der ästhetisierenden, politischer und sozialer Aspekte entkleideten Sicht des Nordamerikaners auf die *favela* werden hier durch dessen Pathos und das Unverständnis seines Gegenüber geradezu groteske Züge verliehen. Hinzu kommt der Hinweis auf die lateinamerikanische Modernisierung und Technisierung („antenas“), die in einem anderen Tempo gebrochener erfolgt ist als die nordamerikanische. Zugleich wird angedeutet, dass sich der Status der *favela* geändert hat, wenn sie zu einem Objekt ästhetischen Interesses von außen und damit exotisiert wird.²¹

20 Es lassen sich noch weitere Beispiele nennen, die die Vielschichtigkeit von Repräsentation und selbstgesteuerter Inszenierung betreffen, so wenn der Drogenboss Reizinho selbst die *favela* aus Eitelkeit und Gier nach Bewunderung und medialer Präsenz filmt (vgl. Melo 2000: 342-343) oder wenn ein Immobilienmakler (vgl. Melo 2000: 332) von erhöhter Nachfrage ausländischer Kunden nach Wohnungen mit Blick auf *favelas* spricht, da sie als Teil des Panoramas von Rio aufgefasst werden.

21 Dies mag verweisen auf den Video-Clip, den Michael Jackson Anfang der 1990er Jahre in einer *favela* gedreht hat.

In ihrem Roman *Inferno* beleuchtet Patrícia Melo kritisch den Einfluss der Medien auf Selbst-Entwürfe der *favelados* und stellt heraus, wie leicht “Repräsentation” von etwas, einer Gruppe, zu einer fremdgesteuerten Inszenierung geraten kann. Im Bewusstsein dieser Grenzen und Risiken – so scheint es – ist es nicht ihr Anliegen, das eigene Werk als echte “Vertretung” zu konzipieren, sondern nur die Autoreflexivität, Reziprozität und Verflechtungen im Prozess um Repräsentation (Sichtbarkeit / Hörbarkeit) und Aneignung eines bestimmten Bildes aufzuzeigen.

Überlegungen dieser Art finden wir explizit, sozusagen nach außen gekehrt und auf die Spitze getrieben in einer Installation, die 2007 auf der “Documenta 12” in Kassel für Aufsehen gesorgt hat und die abschließend behandelt werden soll.

4 Funk Staden: Medieninstallation von Dias / Riedweg (2007): Potenzierte Repräsentation – Entgrenzung



Abb. 1: Dias / Riedweg: *Funk Staden* (<http://regiowiki.hna.de/Dias_und_Riedweg>).

Die Medieninstallation des Brasilianisch-Schweizer Künstler-Duos Dias / Riedweg zeigt zu Funk-Musik tanzende *favelados*, mit Blick vom Dach eines Hauses in steiler Hanglage herab auf die prototy-

pischen Merkmale von Rio de Janeiro, den Zuckerhut und die Copacabana. Sie tanzen um ein Grillfeuer, auf dem Fleischstücke liegen und schwingen deutlich als künstlich zu erkennende (aufgeblasene) menschliche weiße Körperteile, in die sie ihre Zähne schlagen. Es handelt sich technisch gesprochen um eine 3-Wand-Videoprojektion mit 15 Minuten Film (als Schleife), in der der oben genannte Tanz mit neun Illustrationen aus der *Wahrhaftigen Historia* von Hans Staden sowie Texten aus der Erstausgabe von 1557 kombiniert wird und die Tänzer "neun Holzschnitte aus dem Buch von Staden (nachspielen)", so die Angabe im "Documenta"-Katalog (Documenta 2007: 232).

Die Installation nimmt Bezug auf den aktuellen brasilianischen *favela*-Diskurs in Literatur und Film und auf die Frage nach deren angemessener Repräsentierbarkeit. Indem die Künstler Ausgeschlossene, Randgruppen einer brasilianischen Megastadt,²² Szenen aus einem der frühesten und wirkmächtigsten europäischen Texte zu den Anderen, zu Menschenfressern nachspielen lassen, koppeln sie diesen Diskurs über *favelados* an den traditionellen europäischen Diskurs vom Fremden als dem grundsätzlich Anderen an. Denn die *Wahrhaftig Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden nacketen grimmigen mensCHFressen Leuthen...* (1557) des hessischen Landsknechts Hans Staden in portugiesischen Diensten²³ dient in gewisser Weise neben Amerigo Vespuccis *Mundus novus* von 1503 als Gründungstext für die Wahrnehmung der brasilianischen Urbevölkerung als Kannibalen und deren jahrhundertelange Ausgrenzung und Herabsetzung aus europäischer Warte. Dieses Bild der Kannibalen wird durch den Text wie auch durch die Illustrationen geschaffen und beeinflusst die europäische Imagination von den "Menschenfressern" nachhaltig. Die Wirkmacht von Stadens Text wird noch einmal gesteigert durch die Aufnahme in die *Grands Voyages* der Werkstatt

22 Dass es sich um eine *favela* und deren BewohnerInnen als Akteure der Installation handelt, erfährt der unter Umständen ortsunkundige Zuschauer aus dem Katalog bzw. den Informationstexten (Documenta 2007: 232).

23 Hans Staden, geb. um 1525 in Homberg an der Efze, war wohl mehrere Monate in Gefangenschaft eines Stammes der Tupinamba und sah sich davon bedroht, von ihnen verspeist zu werden. Nach seiner Rückkehr publizierte er 1557 in Marburg die *Wahrhaftig Historia*, versehen mit 59 Holzschnitten, die u.a. Sitten und Gebräuche des Stammes, Fauna und Flora sowie in neun Illustrationen die Vorbereitung und Verarbeitung der Menschenopfer darstellen.

Theodor de Bry seit 1597, in denen die Ereignisse in farbigen Kupferstichen neu illustriert werden.²⁴ Dias / Riedweg greifen nun auf die Holzschnitte von 1557 zurück und inszenieren damit die modernen *favelados*, also ein Stereotyp mithilfe eines anderen: “Die Anthropophagen sind nun die marginalisierten Urbanen”, so der erläuternde Text im Katalog (Dokumenta 2007: 232). Die *favelados* heutzutage als Kannibalen, die als die Anderen, Unterlegenen, Nicht-Zivilisierten ausgegrenzt werden, werfen damit den Betrachter auf sich selbst zurück, auf die Hinterfragung seiner Wahrnehmung und Klischeeverhaftetheit und auf die Frage, wie damit umzugehen ist, dass sie Kannibalen bloß “repräsentieren”.²⁵

5 Fazit

Die vorausgehenden Ausführungen haben gezeigt, dass in den drei behandelten Werken *favela* und *favelados* unterschiedlich künstlerisch repräsentiert werden. In seinem *favela* als literarisches Thema neu ins öffentliche (internationale) Bewusstsein rufenden Roman *Cidade de Deus* von 1997 bietet Paulo Lins unmittelbar wirkende Stimmen zahlreicher Akteure und zeigt durch die gewählte literarische Fokalisierung und Erzählinstanz im Wesentlichen die trostlose Beschränktheit eines Universums von Gewalt und Analphabetismus auf, ohne beschönigend und erzähltechnisch stark steuernd einzugreifen. Demgegenüber verlagert Patrícia Melo in ihrem Roman *Inferno* (2000) den Akzent auf die medialen Inszenierungen von unterschiedlichen Akteuren und auf die Frage nach der Kontrolle über bestimmte Bilder, der Auseinandersetzung um konkurrierende, sich verselbständigende Repräsentationen von *favela*. Damit nimmt sie die Diskussion um angemessene Repräsentation und Repräsentationsmacht auf, die sich in Anschluss an Lins’ Roman sowie an die international er-

24 Vgl. Amerika-Teil der *Grands Voyages* (Bry 1990); zu Brys Bearbeitung von Stadens Text und seinen Illustrationen vgl. Greve (2004: 134-173).

25 Mit dem Verweis auf den Anthropophagie-Diskurs als das “typisch Brasilianische” eröffnet sich eine weitere Deutungsebene, nämlich dessen positive Umwertung und spielerische Aneignung seit dem brasilianischen *modernismo* durch Osvaldo de Andrade, Mario de Andrade und andere in Texten wie *Pau de Brasil* und dem *Manifesto antropófago*, in bewusster Absetzung von der europäischen Herabwertung. Dies wird in der Installation selbst aber nicht sichtbar.

folgreiche Verfilmung von Fernando Meirelles entzündet hat. Dias / Riedweg schließlich verbinden den *favela*-Diskurs auf provozierende Weise mit dem tradierten Stereotyp der Menschenfresser, potenzieren die Repräsentation des Ausgegrenzten und entgrenzen sie zugleich. Gerade die beiden letztgenannten Werke zeigen kritisch die Tendenz auf, dass der *favela*-Diskurs im Begriff ist, in einen brasilianischen Identitätsdiskurs integriert zu werden. Sie lassen offen, inwieweit durch diese Art von "Sichtbarkeit" eine Hörbarkeit der eigenen Meinungen erreicht oder inwieweit diese abgedrängt und als (exotisches) ästhetisches Moment unschädlich gemacht wird.

Literaturverzeichnis

- Birk, Hanne / Neumann, Birgit (2002): "Go-between: Postkoloniale Erzähltheorie", in: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 115-152.
- Bry, Theodor de ([1590-1634] 1990): *Reisen in das östliche und westliche Indien. America de Bry. Amerika oder die Neue Welt: Die "Entdeckung" eines Kontinents in 346 Kupferstichen*, mit einer Einleitung von Gereon Sievernich, Berlin: Casablanca.
- Bueno, Wilson (1997): "Narrativa é caricatural e pretenciosa", in: *O Estado de São Paulo*, 23. August 1997.
- Camenietzki Ziller, Eleonora (2000): "Três propostas para o próximo milênio: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *A lição do prático*, de Maurício Luz e *Trono da rainha jinga*, de Alberto Mussa", in: *Revista Tempo Brasileiro*, 141, S. 103-111.
- Castro Varela, María do Mar / Dhawan, Nikita (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: transkript.
- Côrrea de Mello, Cléa (2000): "O desafio crítico de *Cidade de Deus*", in: *Revista Tempo brasileiro*, 141, S. 123-149.
- Costa, Sergio (2007): *Vom Nordatlantik zum "Black Atlantic". Postkoloniale Konfigurationen und Paradoxien transnationaler Politik*, Bielefeld: transkript.
- Daus, Ronald (2003): *Banlieue. Freiräume in europäischen und ausser-europäischen Grossstädten*, Berlin: Ursula Opitz.
- Dias, Mauricio / Riedweg, Walter (2007): Medieninstallation *Funk Staden*, in Auszügen einsehbar in: http://www.regiowiki/hna/de/Dias_und_Riedweg (11.06.2012).
- Documenta (2007): *Documenta Kassel 16/06-23/09 2007 12. Katalog*, hrsg. von Documenta- und Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH Kassel, Künstler. Leiter: Roger M. Buegel, Kuratorin: Ruth Noack, Köln: Taschen.

- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Gomes da Cunha, Olívia Maria (2008): “The Sensitive Territory of the Favelas: Place, History, and Representation”, in: Birle, Peter et al. (Hrsg.): *Brazil and the Americas: Convergences and Perspectives*, Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert, S. 185-198.
- Graf, Marga (2009): “‘Vom Haussklaven zum Industriesklaven zum Bandido’: der gesellschaftliche Status des Negro Libre: Anspruch und Realität in literarischen Dokumenten des 19. und 20. Jahrhunderts bei Castro Alves, Jorge Amado und Paulo Lins”, in: *Lusorama* 79-80, S. 70-102.
- Greve, Anna (2004): *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- Hamburger, Esther (2008): “Wired Up to the World: Performance and Media in Contemporary Brazil”, in: Birle, Peter et al. (Hrsg.): *Brazil and the Americas: Convergences and Perspectives*, Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, S. 199-222.
- Lins, Paulo (1997): *Cidade de Deus*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Lins, Paulo (2004): *Die Stadt Gottes. City of God*, aus dem brasilianischen Portugiesisch von Nicolai von Schweder-Schreiner, München: blumenbar.
- Mahler, Andreas (1999): “Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution”, in: Mahler, Andreas (Hrsg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg: Winter, S. 11-36.
- Melo, Patrícia (2000): *Inferno*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Melo, Patrícia (2003): *Inferno*, aus dem Brasilianischen von Barbara Mesquita, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Mesquita, Barbara (1998): “Realität als Alptraum. Patrícia Melos Großstadroman *O Matador*”, in: *Tópicos* 2, S. 39-45.
- Mitchell, W. J. T. (2008): “Repräsentation”, in: Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie*, Ed. und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 78-97.
- Nepomuceno, André Matias: “Literatura em estado de choque” (<<http://www.unb.br/il/tel/boletim/indices.htm#ingeral>>; 10.10.2008).
- Novo Aurélio* (³1999): *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pöppel, Hubert (2007): “*Cidade de Deus* und *Rosario Tijeras*: zwei literarische Ansichten lateinamerikanischer Elendsviertel (und ihre Verfilmungen)”, in: Vaz Feijoó, Glauco / Fiuza da Silva, Jacqueline (Hrsg.): *Festival de Cores: Dialoge über die portugiesischsprachige Welt*, Tübingen: Calepius, S. 273-297.
- Ritui, Cristine (2007): “La favela, avatar colonial de la modernité dans *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins”, in: Orecchia Havas, Teresa (Hrsg.): *Les villes et la fin du XXe siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentations*, Bern: Peter Lang, S. 233-249.
- Scherpe, Klaus R. (2005): “Mythen im Großstadtdiskurs der Moderne”, in: Moser, Christian et al. (Hrsg.): *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die*

- Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, Bielefeld: Aisthesis, S. 31-48.
- Schulenburg, Chris T. (2006): “*O cobrador* and the Crisis of Violence: the Brazilian City at a Crossroads”, in: *Latin American Literary Review* 34, 68, S. 25-37.
- Schwarz, Roberto (1997): “Uma aventura artística incomum”, in: *Folha de São Paulo*, 7. Sept. 1997.
- Sousa, Germana H. P. de: “A voz do dono e o dono da voz” (<<http://www.unb.br/il/tel/boletim/indices.htm#ingeral>>; 10.10.2008).
- Spivak, Gayatri Chakravorty ([1988] 2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Wien: Turia + Kant.
- Staden, Hans ([1557] 2006): *Brasilien – Historia von den nackten, wilden Menschenfressern*, hrsg. und eingeleitet von Gustav Faber, aus dem Frühneuhochdeutschen übertragen von Ulrich Schlemmer, Lenningen: Erdmann.
- Steyerl, Hito (2008): “Einleitung”, in: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Wien: Turia + Kant, S. 7-16.
- Weis-Bomfim, Patricia (2002): “Paulo Lins – Die Geschichte einer Favela”, in: Weis-Bomfim, Patricia: *Afrobrasilianische Literatur. Geschichte, Konzepte, Autoren*, Mettingen: Brasilienkunde Verlag GmbH, S. 145-165.
- Zaluar, Alba / Alvito, Marcos (orgs.) (1998): *Um século de Favela*, Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas.
- Zilly, Berthold (2007): “Nachwort”, in: Sarmiento, Domingo Faustino: *Barbarei und Zivilisation. Das Leben des Facundo Quiroga*, ins Deutsche übertragen und kommentiert von Berthold Zilly, Frankfurt am Main: Eichborn, S. 421-446.